

NEUN PFEILER DES KONZERT-REPERTOIRES



Eine kurze
Diskografie
der Sinfonien
Ludwig van Beovens

Von Karl Schumann

Die Diskothek des Kenners

Die Einzelrezension von Neuerscheinungen bildet nach Sinn und erklärtem Ziel des *fono forum* das Rückgrat der Zeitschrift. Hier gilt es, den Leser schnell und umfassend mit Schallplatten-Novitäten bekannt zu machen, ihren Rang, ihre Bedeutung kurz und treffend zu bestimmen. Die vergleichende Diskografie bleibt demgegenüber notwendigerweise auf das Einzelwerk beschränkt, das bis ins letzte wesentliche Detail kritisch gewürdigt wird — denn hier, im Detail, sitzt, einem geflügelten Wort zufolge, der liebe Gott. Das Feld, das sich dazwischen auftut: der wertende Überblick über ein weiteres, in sich geschlossenes Gebiet, in unserem ersten Fall Beethovens neun Sinfonien — diese Lücke will das *fono forum* mit der Reihe „Die Diskothek des Kenners“ schließen. Kenner der Materie werden hier in der Summe des jeweils vorhandenen (oder nicht vorhandenen) Repertoire-Bestandes die einzelnen Beiträge akzentuieren. Für den neuen, jungen Schallplattenfreund mag die „Diskothek des Kenners“ eine willkommene Wegweisung bedeuten; den erfahrenen Sammler ruft sie zu Zustimmung, zum kritischen Vergleich oder, durchaus im Sinne der Redaktion, zum Widerspruch im einzelnen auf.

Am Anfang der neun Sinfonien Beethovens steht einer der erregendsten Kunstgriffe der Orchesterkomposition: Man betritt den C-dur-Raum der ersten Sinfonie durch harmonische Seitentüren, auf dem Umweg über zwölf modulierende Adagio-molto-Takte, die sich erst beim ungestümen Einsetzen des Allegro con brio als eine Vorhalle aus Dominantbeziehungen kundtun. Diese kunstvolle Vorbereitung in der Introduction kann für Beethovens Zaudern vor der sinfonischen Form stehen; der Komponist war 27 Jahre alt, hatte zwei Klavierkonzerte und sogar die Sonate pathétique hinter sich, ehe er das sinfonische Terrain betrat. Mozart präziserte die Haupttonart mit dem ersten Akkord, Haydn billigte allenfalls eine Moll-Verschleierung der Tonika — der junge Beethoven des Opus 21 läßt zwölf Takte lang im Zweifel, wohin sich das harmonische Geschehen wenden wird. Was Wunder, daß die Romantiker, die Meister des Vieldeutigen, auf Beethoven als ihren Wegbereiter, Nährvater und Kronzeugen schworen.

Die erste und die zweite Sinfonie (1802) geben heikle Interpretationsprobleme auf. Der Dirigent muß sich entscheiden, ob er den Sinfoniker Beethoven schon mit diesen beiden Werken oder erst mit der Eroica beginnen lassen will. Verfechter einer sozusagen weltanschauungsfreien Beethoven-Interpretation — Karajan (DG 138 801), Monteux (RCA LSC 2491), Reiner (RCA LSC 6096-1/2), Klemperer (Elec STC 90 967, 91 000) — betonen die Haydn-Reminiszenzen und heben den frühbeethovenischen Zwiespalt zwischen Musiziergeist und Pranke zugunsten des schönen, schlanken Klangs auf. Auch Cluytens (Elec STE 80 539, 80 488) und Ansermet (Euro S 70 373 KK), beide Nachfahren der von Habeneck begründeten französischen Beethoven-Tradition, betonen die leichtflüssige Beredsamkeit der Frühwerke. Hingegen schleudert Toscanini (RCA LM 6009-C) die Erste wie eine Brandfackel dem Hörer entgegen. Ein atemversetzendes Brio feiert die Erste als Aufbruch des Mei-

sters der Eroica. Toscaninis Erhebung der „kleinen“ Ersten zur vollgültigen, großen Sinfonie ist ein diskografisch fixiertes Stück Interpretationsgeschichte. Während Toscaninis rasante Eroica-Deutung und seine wild peitschende Auslegung der Siebenten zum Kanon einer strikt antiromantischen Beethoven-Interpretation wurden und zwei Generationen von Kapellmeistern zu hektischen Tempi verlockt haben, hat seine glühende Interpretation der Ersten kaum Nachahmer gefunden. Furtwängler (Elec E 60 657) und Jochum (DG 138 037), Krips und Bruno Walter (CBS ST 72 056) gingen andere, weniger dramatische Wege. Hingegen durchleuchteten Jochum (DG 136 019) und Keilberth (Tel SLT 43 049) zukunfts-trächtige Partien der Zweiten, über die mancher flott hinwegdirigiert: nämlich den auf Schubert, Schumann und Bruckner vorausweisenden Aufbau ihrer Reprise und der Coda ihres Finales. Durchführungshafte Elemente dringen in Satzteile ein, die eigentlich der Wiederholung und dem Stretta-Effekt zugeordnet sind. Fast schon brucknerisch ergiebt sich die Coda des höchst komplizierten Finales in Anläufen, Entladungen, Umwegen und harmonischen Belichtungen. Bei Haydn gibt es Finalsätze voll Bizarrien, aber unter ihnen ist keiner, der solche Erweiterungen der Form wagt.

Die Eroica von 1804 beginnt mit einer Ungeheuerlichkeit anderer Art: mit einem Allegro-Satz von der für damalige Verhältnisse monströsen Ausdehnung auf 691 Takte. Das Thema präsentiert sich in lapidarer Einfachheit: eine simple Zerlegung des Es-dur-Dreiklangs. Hier manifestiert sich Beethovens Erkenntnis, daß ein Hauptthema so einfach und prägnant wie möglich zu sein habe, um kompositorisch fruchtbar gemacht werden zu können. (Das Verfallstadium der Sinfonie als bloßer Bekenntnis-Tirade sollte später gekennzeichnet sein durch verschwommene, unprofilerte Thematik, aus deren Mangel an harter Kontur weder rhythmische noch melodische Energien zu beziehen waren.) Alle Sätze der Eroica sind Muster der sinfonischen Entwicklung von Lapidarthematik.

Darum, nicht nur wegen ihres Pathos sind die Dritte und die (in der Technik noch konsequenter) Fünfte zum Zentrum der Beethoven'schen Sinfonik, zum Ausgangspunkt der zyklischen Sinfonieform (Tschalkowsky) und zu Leitbildern des Sinfonischen schlechthin geworden.

Die Eroica liegt gegenwärtig in 25 Aufnahmen vor. Hier eröffnet sich eine Möglichkeit, wie sie nur die Schallplatte bietet: Ein Arsenal der Beethoven-Auslegungen tut sich auf. In beklemmender Breite, dem Espresso und der poetischen Idee zugekehrten Zeitmaßen beschwört Furtwängler (Elec E 90 050) die Beethoven-Tradition des ausgehenden 19. Jahrhunderts; den Gegenpol setzen der fast unterkühlt wirkende Cluytens (Elec E 80 457), der auf Klarheit erpichte Kempe (Elec STE 80 535) und der einem wohlklingenden Beethoven zugekehrte Karajan (DG 138 802). Jochum (DG 18 179) und Böhm (DG 138 814), Walter (CBS ST 72 057) und Keilberth (Tel SCT 43 001) gehen Seitenpfade der romantischen Tradition; die frühe Fricay-Aufnahme (DG 138 038) steht im Banne Toscaninis, dem auch Solti (Dec SXL 2165) zuneigt. In der Mitte stehen drei große Alte: Erich Kleiber (Dec MD 1013), Pierre Monteux (Phil 835 132 AY) und Otto Klemperer (Col STC 90 493). Kleiber, der zeitweilen um unprofessionale Authentizität besorgt war, verbindet Genauigkeit, musikalischen Elan und eindringliches Pathos; Monteux musiziert aus olympischer Abgelassenheit; Klemperer besitzt die bewegte Ruhe, auf die Eroica breit und doch spannend aufzubauen. Bedauerlicherweise fehlt ein gewichtiger Eroica-Interpret: Hans Knappertsbusch, dessen höchst individuelle Beethoven-Auslegung im ganzen Katalog nur durch eine „Fidelio“-Einspielung repräsentiert wird. Genauso vermißt man Felix von Weingartner, von dessen Hand noch Beethoven-Aufnahmen vorhanden sein müssen. Statt die Standardsinfonien vom jeweils neu verpflichteten Hausdirigenten neu einspielen zu lassen — das Publikum bevorzugt sowieso die tonlich weit weniger ausgefeilte Furtwängler-Interpretation —, tät man besser daran, einige historische Aufnahmen in den Katalog zu nehmen bzw. darin zu belassen.

Die vierte Sinfonie liegt in nur elf Aufnahmen vor. Sie genießt heute noch nicht den Vorzug, unter die großen Sinfonien gerechnet zu werden. Ihre apollinische Gelöstheit spricht ein Publikum wenig an, das Beethoven um jeden Preis als Heros anbeten möchte. Die Welt der zweiten Sinfonie kehrt geläutert wieder; ein Menuett fungiert als Tanzsatz, das Finale sympathisiert mit Haydns Londoner Sinfonien, das Adagio weist vorwärts zur Romantik. Paul Bekker nennt „das intimste aller Beethovenschen Sinfonie-Adagios“ einen „Liebesbrief“, in dem sich der „Schwärmer Beethoven“ spie-

gelt. Dieses Adagio von Furtwängler (Elec E 90 049) zu vernehmen, gehört zu den bleibenden Interpretations-Eindrücken. Keilberth (Tel SLT 43 052) und Karajan (DG 138 803) pflegen hier zwar ein rascheres, vielleicht „richtigeres“ Tempo, reichen aber nicht an Furtwänglers Tiefe heran. Die beiden Toscanini-Aufnahmen (RCA LM 1723; Elec E 80 767) hätten weit mehr verdient, Schule gemacht zu haben als die eilfertige Eroica. Hier hört man ein Brio von zapackender Vitalität, einen orchestraalen Glanz und eine messerscharfe Präzision, daß man willig die kleinen Nebengeräusche in Kauf nimmt.

Der Fünftens einen weiteren Kommentar zuzufügen, erübrigt sich. Sie läßt sich schwerlich ganz verfehlen. Vergleiche könnten sich nur auf Detailfragen beziehen. Die Furtwängler-Interpretation (Elec E 90 088) ist zu einem Begriff geworden, wie der Bamberger Reiter, der Kölner Dom oder das Bayreuther Festspielhaus. Generationen haben ihr Beethoven-Bild nach dieser Auslegung der Schicksalssinfonie gebildet. Um Einzelheiten zu rechten, wäre sinnlos: Beethoven—Furtwänglers Fünfte ist ein Dokument des wahrhaft nachschöpferischen Individualismus und ein Stück Bildungsgut. Mit Nachdruck verwiesen sei auf die weit „objektivere“, nicht minder eindrucksvolle Kleiber-Aufnahme (Dec MD 1024), auf Franz Konwitschnys Einspielung (Euro 70 328 KK) aus dem Geist guter, alter Kapellmeistertradition, auf Mengelbergs programmatisch wuchtige Deutung (Phil W 09 905/06 L) und schließlich auf die erregende, scharfpunktierte Auslegung durch den jungen Lorin Maazel (DG 138 008).

Keine noch so gründliche Stiluntersuchung vermöchte zutage zu fördern, daß die ganz der Spannung verschriebene Fünfte und die gelöst und naturhaft klingende Pastorale zur nämlichen Zeit (1807/1808) entstanden sind. Auf die programmatischen Hinweise in der Pastorale-Partitur, auf die Vogelstimmen-Kadenzen im zweiten Satz, auf die sinfonische Sturmschilderung und auf die Hirtenschalmel, die ins Finale überleitet, beriefen sich alle Verfechter der „poetischen Idee“ in der Musik, wenn sie von den Verächtern des Programmatischen attackiert wurden. Die Pastorelle hat Berlioz und Liszt die Zunge gelöst. Noch der Strauss der Alpen-sinfonie zehrt von ihr. Haydns Oratorien, Beethovens Pastorelle und Schuberts Lieder haben das Naturgefühl des 19. Jahrhunderts musikalisch formuliert.

Furtwängler (Elec E 90 040) und Toscanini (Elec E 80 478; RCA LM 1755) sind in der Pastorelle-Auslegung wieder die Antipoden. Zum Worte melden sich hier zwei der gewichtigsten Beethoven-Dirigenten der ersten Jahrhunderthälfte: der ungemein naturverbundene, malerisch-poe-

tische Willem Mengelberg (Phil W 09 903 L) und der übersensible, empfindungsstarke und eigenwillige Sir Thomas Beecham (Fon 697 201 EL). Erich Kleibers Einspielung hält wieder die goldene Mitte, während Cluytens (Elec STE 80 007) hier geizt und dünnblütig wirkt, Monteux (RCA VIC 1006) eine souveräne Ruhe ausstrahlt. Von den Jüngeren hat Wolfgang Sawallisch (Phil 835 067 AY) ein sehr persönliches Verhältnis zur Pastorelle. Er glättet nirgends, gibt eine straffe, formklare Auslegung und enthält sich jeder Sentimentalität. Tief bedauerlich ist es, daß die Aufnahme unter Paul Kleicki, dem stets Unterschätzten, nicht oder nicht mehr zu haben ist. Die Sturm Musik — bei Toscanini eine italienische Tempesta-Szene, bei Furtwängler ein Vorspiel zum „Freischütz“, bei Maazel eine Temperamentsentladung — hat außer Kleiber kaum einer so organisch-musikalisch, so exakt thematisch und „un-programmatisch“ aufgebaut wie Kleicki.

Die siebente Sinfonie (1812) nennt der Beethoven-Biograph Walter Riezler den „Sieg der Sinfonie über die Alleinherrschaft des Rhythmus“. Nie mehr hat Beethoven eine Musik geschrieben, die so ausschließlich vom Rhythmus in seiner schärfsten Prägnanz beherrscht wird, wie den ersten Satz der Siebenten. Manche vergangene und gegenwärtige Kritiker Beethovens haben diesen Primat des Rhythmus bemängelt und die relativ einfachen harmonischen und melodischen Bestandteile der Siebenten gerügt. Für den Dirigenten scheint die A-dur-Sinfonie nicht allzu viele Probleme bereit zu haben. In der Tat begegnet man verhältnismäßig selten einer unzureichenden Wiedergabe der Siebenten.

Die vorliegenden Einspielungen zeigen keine allzu großen Differenzen. Interpretatorische Matchchen lassen sich, außer im zweiten Satz, nur schwer anbringen. Verfehlt wird hingegen oftmals der Dreiviertel-Rhythmus des dritten Satzes, weil manche Dirigenten in der Hitze des Presto-Gefechts versäumen, die Eins mit deutlichem Akzent zu versehen. Neben Furtwänglers (Elec 90 016) und Jochums (DG 18 069) orgiastische Auffassung tritt Karajans ebenso exakte wie elegante, tänzerische und apollonisch klare Deutung (DG 138 806). (Besonders gelungen: das Trio des dritten Satzes, das bei Karajan mehr eine Walzer-Vorahnung als der handelsübliche „Wallfahrchoral“ ist.) Bei Mengelberg (Phil W 09 904 L) bebt das Amsterdamer Concertgebouw unter dionysischen Rhythmen; von den Jüngeren machen der unerbittlich präzise Sawallisch (Phil 835 124 AY) und der spannungsreiche Solti (Dec SXL 2121) eine besonders vorteilhafte Figur.

Die achte Sinfonie, die „Sinfonie der guten Laune“, ist Beethovens kürzeste Sinfonie



vox-Produktion

Über 50 seltene Aufnahmen, die laut „Bielefelder Katalog“ in keiner anderen Fassung verfügbar sind, enthält das Programm von **VOX**, darunter die besonders preisgünstigen Kassetten mit Gesamteinspielungen bedeutender Meisterwerke, von denen hier nur einige hervor-gehoben werden sollen.

Arnold Schönberg

Gurre-Lieder

E. Semser, N. Tangemann, R. Lewis, J. Gruber, J. Riley, M. Gesell; Chor und Orchester der »Nouvelle Société symphonique de Paris«; R. Leibowitz
VBX 204

Pietro Locatelli

Die Kunst der Violine, op. 3

Susanne Lautenbacher, Violine; Mainzer Kammerorchester; G. Kehr

Vol. I VBX 40, Vol. II VBX 41

Claudio Monteverdi

Die Krönung der Poppea

U. Buckel, G. Wilhelmi, A. Fahnberg, E. Zareska, S. Karamanian, H.-U. Mielsch, G. Burgess, R. Bartel, A. Peysang, E. Wollitz, A. Messthaler; Instrumentalisten; Santini-Kammerorchester; R. Ewerhart
OPBX 113

Joseph Haydn

Orfeo ed Euridice

(L'Anima del filosofo)

H. Handt, J. Hellwig, A. Poell, H. Heusser, W. Berry, R. Wadleigh; Mitglieder des Akademie-Kammerchors Wien; Chor der Wiener Staatsoper; Wiener Staatsopernorchester; H. Swarowsky
OPBX 193

VOX

im Vertrieb der Fono-Verlagsgesellschaft mbH
44 Münster/Westfalen, Postfach 660

Verlangen Sie Gesamtverzeichnis

der späten Jahre. Sie gilt manchen kundigen Betrachtern, etwa Paul Bekker, als die vollkommene. Vielen zünftigen Beethovenianern, die das gesamte Opus unter dem Aspekt der Totenmaske zu betrachten gewohnt sind, erscheint sie rauhebeinig und oberflächlich, ohne „Tiefe“ und „Pathos“, ja als Rückfall in die alten Formen (Menuetti). Daß die Achte keineswegs als sinfonische Tändelei zu verstehen ist, geht allein schon daraus hervor, daß der erste Satz die einzige Komposition Beethovens ist, in der ein dreifaches Forte (fff) vorgeschrieben wird; nicht einmal in der Neunten, die doch die äußerste Kraftentfaltung verlangt, findet sich diese Aufforderung, an die Grenzen der Dynamik zu gehen.

Im Katalog fehlen drei hervorragende Interpreten der Achten: Furtwängler, Mengelberg und der heute fast vergessene Oswald Kabasta. Daß man die Weingartner-Interpretation, derentwegen früher die Fans hoher Dirigierkunst eigens nach Wien reisten, gestrichen hat, ist schlechthin unverzeihlich. Auch Kleiber und Knappertsbusch sind nicht vertreten, dafür verdienstvollerweise Fritz Busch (Vox GBY 12 350), Paul van Kempen (Phil G 05 303 K) und Bruno Walter (CBS ST 72 061/62). Karajan (DG 138 807/08) breitet die Schönheiten der diffizilen Partitur mit mehr Grazie und Elan aus als der zwischen Dramatik und Nachlässigkeit schwankende Keilberth (Tel SLT 43 007), als der auf Kraftentladung bedachte Eugen Jochum (DG 138 037) oder der betont rasche Toscanini (RCA LM 1757). Kennzeichen einer soliden Interpretation der Achten: genaues Unterscheiden von Achtern und Achtel-Triolen im Hauptthema des Finales. Wenn der Unterschied nicht mehr auffällt, ist das Tempo zu schnell und die Wirkung verfehlt.

Die Neunte liegt — was Wunder! — in zwanzig Einspielungen vor. Über keine Sinfonie Beethovens ist seit den Tagen ihres Erscheinens so viel Kluges, Einseitiges und Einfältiges geredet worden wie über die Neunte. Die Beschäftigung mit der Neunten und ihren Wirkungen ist schier eine Lebensaufgabe. Bezeichnenderweise ist die einzige stichhaltige und gründliche Analyse, nämlich das voluminöse Buch von Heinrich Schenker, nicht mehr aufgelegt worden; als Behelf kann die Analyse gelten, die der an Schen-

ker orientierte Walter Riezler gibt. Welch ein interpretatorisches Problem die Neunte nach wie vor ist, geht aus dem Mitschnitt seiner Berliner Karajan-Prob hervor, der von der DG als eine Art phonographischer Privatausdruck erstellt wurde. („Liebhaber-Ausgabe“ 109 106/07.) Karajans Bemerkung „Sie sollen das nicht faustdick spielen, sondern im Rhythmus!“ ist wahrhaft Goldes wert.

Ein Monument tiefpersönlicher Auseinandersetzung mit der Neunten bleibt jene Aufnahme, die Wilhelm Furtwängler im Bayreuther Festspielhaus erstellt hat (Elec E 90 115/16). Gleichwertig, wenn auch im Klang nicht sonderlich frisch, tritt daneben die sozusagen musikantischere Auslegung durch Erich Kleiber (Dec LXT 5645). Wer erfahren will, wie ein der Romantik verpflichteter, der „poetischen Idee“ zugewandter Dirigent mit der Neunten verfuhr, höre die alte Mengelberg-Aufnahme (Phil W 09 905/06 L). (Die Weingartner-Aufnahme fehlt unverzeihlicherweise!) Imposant bleibt die Klemperer-Aufzeichnung (Col STC 91 047/48) in ihrer souveränen Würde, ihrer Detailgenauigkeit und ihren klugen Steigerungen, während die edel-spröde Ansermet-Deutung (Dec SXL 2274) und die durchsichtige, zurückhaltende Interpretation durch Cluytens (Elec E 80 034/35) denjenigen weniger ansprechen, der auf Furtwänglers Geistigkeit oder Toscaninis feurigen Elan (RCA LM 6009-1/2) eingeschworen ist. Die vornehme Marmorkühle der Charles-Munch-Aufnahme (RCA LSC 6066-B) sticht ab von der sensibel-unruhigen Markevitch-Deutung (Phil 835 206/07) und von der schlicht-monumentalen Auslegung durch Fritz Reiner (RCA LSC 6096/1-2). Karajans Aufnahme (DG 138 807/08) ist nicht nur klanglich die wohl modernste, sie entspricht in ihrer geistreichen Genauigkeit und ihrem gezügelten Temperament allen Ansprüchen. Karajan musiziert weltanschauungsfrei, aber überwältigend. Bei ihm bleibt die Neunte auf dem Boden der Musik, ohne einen Aufschwung ins Philosophische zu nehmen. Sämtliche neun Beethoven-Sinfonien liegen vor in der Interpretation von Eugen Jochum (DG 129 293/99), Herbert von Karajan (DG SKL 101/08), Josef Krips (Vox SBS 1/8), Otto Klemperer (Col C 100 000-1/7) und Arturo Toscanini (RCA JA 25 000). Dieser Zyklus wird wahr-

scheinlich durch die CBS-Einspielungen unter Bruno Walter ergänzt werden. Einen Gesamt-Beethoven unter Furtwängler würde man begrüßen; Furtwänglers Auslegung der neun Sinfonien hat für Generationen deutscher Hörer das Beethoven-Bild geprägt. Die Beethoven-Auffassungen der letzten fünfzig Jahre lassen sich an Hand des reichhaltigen Schallplatten-Repertoires überblicken. Vom Romantiker bis zum Objektivitäts-Fanatiker reicht der Bogen, vom Pult-Poeten bis zum nüchternen Exerziermeister der Töne. In den Aufnahmen spiegelt sich umrißhaft jene Krise des Beethoven-Bildes, die mit der Pathos-Feindschaft der zwanziger Jahre begann und in der frühen Nachkriegszeit, als man des mißverständlich als deutschen Heros ausgerufenen Beethoven müde war, erneut aufflachte. Statistiken in der Alten wie in der Neuen Welt haben Beethoven als Publikumsbeliebten Numero Eins bestätigt. Die neun Sinfonien bleiben die neun Säulen des Orchesterrepertoires, der Prüfstein der Dirigenten und die festen Posten des Schallplattenkatalogs.

In dieser Betrachtung war von den Orchestern fast nie die Rede, genauso wenig wie in den meisten Auslassungen über Beethovens Musik von seiner Instrumentationskunst die Rede ist: Man nimmt sie für selbstverständlich. Es ist müßig, das Lob von Orchestern zu singen, die auf ihren Chef eingeschworen sind oder waren, wie das NBC-Orchester auf Toscanini, die Wiener und Berliner Philharmoniker auf Furtwängler, das Concertgebouw-Orchester auf Mengelberg oder das Philharmonia Orchestra auf Klemperer. Hingegen sei die Wandlungsfähigkeit einiger Orchester gerühmt. Wie sich beispielsweise die Berliner Philharmoniker so grundverschiedenen Naturen wie Cluytens, Jochum und Karajan anpassen, setzt eine hohe Intelligenz und ein fames Reaktionsvermögen voraus. Die Wiener Philharmoniker fügen sich konträren Temperamenten wie Monteux, Solti, Schuricht, Kleiber und Furtwängler. Ihre Wandlungsfähigkeit bleibt nicht minder zu rühmen. Mit einer respektvollen Verbeugung vor den zwei führenden Beethoven-Orchestern des deutschen Sprachgebietes seien diese Betrachtungen abgeschlossen.

„Man muß Seele haben...“

Verdis „Macht des Schicksals“ — eine vergleichende Diskografie von Werner Bollert

In seinen Lebenserinnerungen berichtet Fritz Busch, daß Arturo Toscanini eines Tages in Dresden erschienen sei, um an einer Aufführung von Verdis „Macht des Schicksals“ teilzunehmen, einer Oper, die sich nach den Worten des großen italienischen Dirigenten selbst unter seiner Leitung im Repertoire niemals recht hatte einbürgern können. Die Dresdner Premiere dieses Werkes unter Busch (März 1926; mit Meta Seim Meyer, Pattiera und Robert Burg) wurde damals mit Jubel begrüßt und bildete ein wichtiges Glied in der Kette der Verdi-Renaissance; im April 1927 sollte sich in der Berliner Staatsoper unter Leo Blechs Direktion der gleiche triumphale Erfolg einstellen (mit Gertrud Bindernagel, Pattiera und Schlusnus). Viele andere Bühnen zogen nach; und wenn heute ein leichter Rückgang in der Aufführungstatistik zu konstatieren ist, dann wohl deshalb, weil Verdis „Macbeth“ und „Don Carlos“ dem modernen Regisseur vom Stoff her größere Aufgaben bieten als der reichlich bunt und flickenhaft wirkende Bildertepich der „Macht“.

Die dramaturgischen Mängel des Werkes (Uraufführung Petersburg 1862), die bereits von Hanslick gerügt wurden, konnte auch die Neufassung von Antonio Ghislanzoni (Erstaufführung Mailand 1869) nicht beseitigen. Verdi fügte einige schöne Stücke neu hinzu; bestehen blieb jedoch das merkwürdig stark wuchernde Geranke der Rahmenvorgänge, die neben der Haupthandlung oftmals fast ohne Beziehung einherzulaufen scheinen. Das Geschehnis der Schlacht ist immerhin mit Alvaro und Carlos verknüpft, wie auch in der ersten Volksszene (2. Akt, 1. Bild) zwei der Hauptdarsteller, Carlos und Leonore, noch hervortreten. Aber schon die zweite große Volksszene (3. Akt) macht sich, um Preziosilla herum, reichlich selbständig; ebenso mag die Speisung der Bettler mit Fra Melitone im Zentrum (zu Beginn des 4. Aktes) als weiteres auftheuerndes Intermezzo gedacht sein. Doch stellen diese chorisch zugespitzten und tanz- sowie chanssonmäßig pointierten Nummern, so unwesentlich sie zunächst zu sein scheinen, das Gegengewicht zu der Leonora-Alvaro-Carlos-

Aktion dar, die ja in ihren Grundzügen das Kolportagehafte nicht ausklammert. Für das höhere poetische Interesse an diesen Gestalten hat lediglich das Komponistengenie Verdi gesorgt, der (wie auch im stilistisch eng verwandten „Maskenball“) wiederum unvergeßbare musikalische Leitbilder und Erinnerungsmotive zu prägen wußte und auch die Randfiguren mit besonderen melodischen Eingebungen ausgestattet hat.

Von den drei italienischen Gesamtaufnahmen, die zur Zeit in Deutschland vorliegen, dürfen die Aufnahmen der Columbia (Serafin) und der Decca (Molinari Pradelli) schon nahezu ein Jahrzehnt alt sein (Decca hat dazu allerdings später noch eine Stereo-Pressung veröffentlicht). Die neueste der Einspielungen ist die Aufnahme der RCA (Previtali), in der wie gewöhnlich für die Hauptpartien illustre Mitglieder der New Yorker Metropolitan Opera herangezogen wurden; sie liegt in Mono und Stereo vor, stammt jedoch auch schon aus dem Jahre 1959. Während Decca und RCA für ihre Gesamtaufzeichnungen vier Langspiellplatten benötigen, kommt Columbia — bei nur einem umfangreichen Strich — mit drei Platten aus. Jener Strich betrifft die an sich nicht wesentlichen ersten Szenen des vierten Aufzuges (Melitone und die Speisung der Bettler und sein kurzes Duett mit dem Pater Guardian), so daß hier die letzte Plattenseite erst mit der vierten Szene (S. 254) beginnt. Dies war künstlerisch zu verantworten: unverantwortlich gegenüber Verdis dramatischem Genius jedoch muß man das Verfahren der Firma RCA nennen, die meint, die wichtige Szene Alvaro-Carlos „Nè gustare m'è dato“ (3. Akt, S. 173 ff.) einfach einsparen zu können, obwohl sie den hierfür erforderlichen Plattenraum unschwer hätte erübrigen können (schon der Plattenwechsel von Seite 1 zu Seite 2 ist ziemlich unüberlegt).

Die Dirigenten

Tullio Serafin, der älteste der drei Maestri, musiziert mit dem Gesamtapparat der Mailänder Scala, Francesco Molinari Pradelli sowie Fernando Previtali mit dem Orchester der kaum minder berühmten Accademia di Santa Cecilia in Rom. Alle unsere Aufnahmen legen die vom Komponisten autorisierte Zweitfassung von 1869 zugrunde; sie folgen in den gewählten Tempi und den Einzelheiten der Dynamik einer Tradition, die noch in der Verdi-Epoche selbst ihren Ursprung hat. Dies machen schon die Wiedergaben der Ouvertüre deutlich, die nicht entscheidend voneinander abweichen. Alle drei Dirigenten sind mit Erfolg bemüht, sie durchweg im Rahmen des Sinfonischen zu halten und nicht zu einem Potpourri aneinandergereihter Melodien werden zu lassen. Bei Previtalis Interpretation fällt allerdings auf, daß er das Andantino (S. 2) viel langsamer nimmt als seine Kollegen —, ja so gefährlich langsam, daß die musikalische Spannung zu zerbrechen droht. Die stereophonischen Effekte sind bei Decca wie bei RCA auf ein Mindestmaß beschränkt.

Ist hier, wie schon gesagt, für die Kapellmeister im allgemeinen die Verdi-Überlieferung verpflichtend, so lassen sich im einzelnen natürlich gewisse Unterschiede der Empfindung und des Temperamentes feststellen. Über weite Strecken wird spürbar, daß Molinari Pradellis Interpretation die zügigste Disposition, den feurigsten Schwung besitzt (man hat der Decca-Einspielung vor Jahren also den Pariser Grand Prix du Disque nicht zu Unrecht verliehen).

Beim Zustandekommen dieser Aufzeichnung müssen wohl glückliche Impulse gewaltet haben, die nicht nur eine besondere Klarheit in den klanglichen Umrissen, sondern auch eine ungemeine Lebendigkeit der Massenszenen (zum Beispiel 2. Akt, 1. Bild, oder 4. Akt, 1. Bild) bewirkt haben. Derartige

Verdi: Die Macht des Schicksals

1. Maria Callas (Leonora), Elena Nicolai (Preziosilla), Richard Tucker (Alvaro), Carlo Tagliabue (Carlos), Nicola Rossi-Lemeni (Pater Guardian), Renato Capecchi (Fra Melitone). Chor und Orchester der Mailänder Scala. Dirigent Tullio Serafin. Columbia C 90 428/30, Mono, 75,— DM (Kassette).
2. Renata Tebaldi, Giulietta Simionato, Mario del Monaco, Ettore Bastianini, Cesare Siepi, Fernando Corena. Chor und Orchester der Accademia di Santa Cecilia Rom. Dirigent Francesco Molinari Pradelli. Decca SXL 2069/72, Stereo, 84,— DM (Kassette).
3. Zinka Milanov, Rosalind Elias, Giuseppe di Stefano, Leonard Warren, Giorgio Tozzi, Dino Mantovani. Chor und Orchester der Accademia di Santa Cecilia Rom. Dirigent Fernando Previtali. RCA LSC 6406/1—4-B, Stereo, 84,— DM (Kassette).
4. Stefania Woytowicz, Cvetka Ahlin, Jess Thomas, Dietrich Fischer-Dieskau, Georg Stern, Rias-Kammerchor, Radio-Symphonie-Orchester Berlin. Dirigent Hans Löwlein. Deutsche Grammophon Gesellschaft SLPEM 136 416, Stereo, 21,— DM.

Spannungsmomente erreicht Previtali, obwohl er ja mit demselben künstlerischen Apparat musiziert, viel seltener; bei einer in der Regel breiteren Grundanlage versteht er es nicht immer, notwendige Steigerungen (etwa in den Volksszenen) zu erzielen. Dafür bietet Previtali wiederum mancherlei

Eine neue Serie mit Klaviermusik der Klassik und Romantik auf originalen Instrumenten und mit weltbekannten Interpreten bei harmonia mundi

1 JOSEPH HAYDN (1732-1809)

Sonate Es-dur für Klavier, Sonate h-moll für Klavier, Variationen f-moll. Paul Badura-Skoda, Broadwood-Hammerflügel, London 1795.

30 cm HM 30634

2 FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Sonate A-dur op. 120 Allegretto c-moll, Kupelwieser Walzer, Trio, Fantasie. Jörg Demus, Hammerflügel von Johann Michael Schweighofer, Wien um 1845.

30 cm HM 30640

3 FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Divertissement à la hongroise g-moll op. 54 (D.V. 818) für Klavier zu vier Händen, Variationen über ein Originalthema As-dur op. 35 (D.V. 813) für Klavier zu vier Händen. Jörg Demus und Paul Badura-Skoda spielen auf einem Hammerflügel von Johann Michael Schweighofer, Wien 1845.

30 cm HM 30642

4 ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

Faschingsschwank aus Wien op. 26, Waldszenen — Neun Klavierstücke op. 82. Jörg Demus spielt auf einem Hammerflügel von Johann Baptist Streicher, Wien 1841.

30 cm HM 30660

5 FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Grand Duo C-dur op. posth. 140 (D.V. 812) für Klavier zu vier Händen. Jörg Demus und Paul Badura-Skoda spielen auf einem Hammerflügel von Johann Baptist Streicher, Wien 1841.

30 cm HM 30662

6 LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Sonate A-dur op. 2 Nr. 2 (Joseph Haydn gewidmet), Sonate Es-dur op. 31 Nr. 3. Jörg Demus spielt auf einem Hammerflügel von William Stodart, London 1808.

30 cm HM 30673 HMs 530673

7 FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Sonate G-dur op. 78 (Fantasie-Sonate) D.V. 894, zwei Scherzi D.V. 593; Nr. 1 B-dur, Nr. 2 Des-dur, Variationen über einen Walzer von Anton Diabelli D.V. 718, Menuett F-dur. Jörg Demus spielt auf einem Flügel von Joseph Schrimpf, Wien 1843.

30 cm JHM 30675 JHMs 530675

WOLFG. AMADEUS MOZART (1756-1791)

Fantasie d-moll, Rondo D-dur. Paul Badura-Skoda, Hammerflügel von Anton Walter, Wien um 1795, aus dem Besitz des Kunsthistorischen Museums Wien.

17 cm HM 17014

Die Reihe wird fortgesetzt. Verlangen Sie unsere Sonderprospekte.

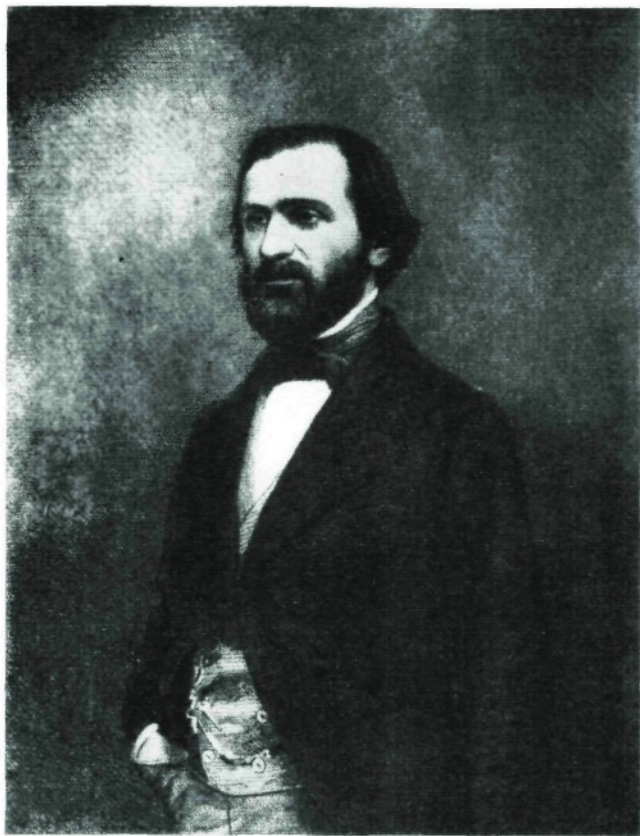
HISTORISCHE ORGELN

Die ersten Aufnahmen dieser Serie sind soeben erschienen mit Werken von J. S. Bach, Frescobaldi, Marchand u. a.

harmonia mundi

fono forum 10/1964

harmonia mundi Schallplatten in allen Fachgeschäften. Verlangen Sie unseren Gesamtkatalog. Auslieferung 44 Münster (Westf.), Postfach 660, Telefon 46472



Verdi zur Zeit der Entstehung der „Macht des Schicksals“, nach einem Stich von Charles Geoffroy

Feinheiten, die sich nachdrücklich einprägen: so kommen hier die eigentümliche Verhaltensweise der Eingangsszene (Leonora-Marchese, S. 11 f.) sowie der originelle Ronda-Männerchor (S. 169 f.) am schönsten zur Geltung. Alles Lyrische ist bei Previtali ohnehin in guter Hut. Serafin hält in seiner Ausdeutung etwa die Mitte zwischen Molinari Pradelli und Previtali; er forciert nichts, verliert sich freilich auch nicht allzusehr in die Details, die er zwar kennt, jedoch dem Ganzen unterordnet. Nicht zuletzt dank seiner zahlreichen Schallplatten-Gesamtaufnahmen mutet Serafin heute als der Groß-Siegelbewahrer italienischer Opernpflege an: ein Theaterkapellmeister von Rang, der dem Werke dient, ohne jemals zu enttäuschen (man beachte etwa das streng durchgehaltene Zeitmaß in der Eingangsszene des 1. Aktes). In der Volksszene des 2. Aktes musizieren Chor und Orchester unter seiner Leitung bisweilen sogar mit ausgesprochener Delikatesse.

Die Nebenrollen

Die Oper aber lebt nicht allein vom Dirigenten, auch nicht nur vom Chor und vom Orchester, die hier in allen drei Fällen untadelig, man möchte fast sagen: authentisch und richtungweisend sind. In erster Linie lebt sie nach wie vor von der Qualität der mitwirkenden Solisten. Sie gilt es nunmehr ausführlicher zu betrachten. Schon bei den Nebenrollen gibt es ein paar Besetzungen, wie man sie so exquirit im laufenden Bühnenbetrieb nicht oft zu hören bekommt. Als Trabuco ist Piero di Palma (Decca) gut, fast noch markanter in dieser Partie ist Angelo Mercuriali (RCA). Um gleich in der Sphäre des Buffohaften zu bleiben:

nirgendwo wird man eine überzeugendere Gestaltung des Fra Melitone finden als hier durch Fernando Coreña (Decca) und Renato Capecchi (Columbia) — man weiß nicht recht, welchem von beiden man die Krone reichen soll (vielleicht ist Capecchi noch um einen winzigen Grad profilierter). Hinter so erlauchten Vorbildern bleibt der an sich durchaus passable Bassist Dino Mantovani (RCA) doch ein wenig zurück. — Von den Sängern der kleinen Marchese-Partie fügt sich gleich zu Anfang Paolo Washington (RCA) rühmend wertvoll und schön ein, während dort Plinio Clabassi (Columbia) stimmlich fast zu jung anmutet.

Die Mezzosopranrolle der Preziosilla, so sehr sie auch am äußeren Rande der Ereignisse stehen mag, hat doch ihre speziellen Tücken; sie verlangt zudem eine leichte, ungemein bewegliche Höhe und überhaupt eine absolut sichere Beherrschung aller stimmlichen Mittel. Unsere Aufnahmen beweisen, daß ohne jede Einschränkung lediglich Giulietta Simonato (Decca) den Forderungen des Komponisten Genüge tut. Es ist bewundernswürdig, was diese große und vielseitige Künstlerin noch auf diesem mit Koloraturen reich verbrämten Nebengebiet zu leisten vermag und wie sie ihre Aufgabe spielend, ja mitunter beinahe virtuos und zudem mit sprühendem Temperament zu meistern versteht. Den schwersten Prüfstein für jede Preziosilla (die man auch auf deutschen Bühnen kaum jemals in Vollkommenheit besitzt) bildet jedoch der „Rataplan“-Chor. Hatten bis dahin — freilich in einigem sängerischem Abstände — Elena Nicolai (Columbia) und Rosalind Elias (RCA) der Simonato noch Widerpart gehalten, so gibt es bei beiden nunmehr so manchen Ton zu ver-

nehmen, der bereits für die Ohren der Aufnahmeleiter eigentlich hätte unsauber klingen müssen. Sind unsere Wünsche da etwa zu hoch geschraubt?

Den Pater Guardian hingegen mag man mit bestem Gewissen als eine dankbare Fachpartie für einen kultivierten Baß ansehen; sie singt sich gleichsam von selbst. In dieser Hinsicht kann man mit sämtlichen drei Interpreten zufrieden sein. Deren jeweilige Qualitäten lassen sich allerdings kaum zu reichend gegeneinander abwägen. Am „schwärzesten“ und — vergleichsweise — am starrsten wirkt da Nicola Rossi-Lemeni (Columbia), was diesem „übermenschlichen“ Charakter gar nicht schlecht ansteht. Der aufmerksamste und einfühlpollendste Partner der Leonora im 2. Akt ist wohl Giorgio Tozzi (RCA). Cesare Siepi (Decca) kann sich in dieser Partie, die auf ruhiger Würde basiert, vielleicht nicht völlig ausleben; aber als überlegene Sängerpersönlichkeit weiß er sie doch eindringlich zu formen.

Die Hauptdarsteller

Wir kommen nun zu den drei Protagonisten dieser Oper, deren dunkelgefärbte Handlung, von unversöhnlichen Empfindungen des Hasses und der Rache getragen, mit mehreren Toden enden muß. Carlos, der Bariton, ist von den beiden Männern der einfachere Charakter: er sinnt nur auf Befriedigung des Rachegefühls, auf Wiederherstellung der Familienehre. Auch sängerisch ist diese Partie nicht so komplex wie die Rolle der Alvaro. Carlo Tagliabue (Columbia) bewältigt die Carlos-Rolle nicht so flexibel wie seine zwei jüngeren Stimmkollegen Leonard Warren (RCA) und Ettore Bastianini (Decca); er faßt sie ein bißchen rauher und kompakter an, ohne deswegen das Belkanto-Ideal im geringsten zu verleugnen. Dem Charakter des allzeit kämpferisch gesinnten Bruders kommt er also sehr nahe; nur innerhalb des Schenkenbildes (2. Akt) wirkt er fast zu schwer und unbeweglich. Seinen eigentlichen Höhepunkt erreicht er dann in der großen Duett-Szene des 3. Aufzugs (S. 173 f.). — Demgegenüber singt Warren ungewöhnlich kultiviert, ja mitunter fast zu vornehm und zu weich für den charakterlich hart konturierten Carlos, der bei ihm also nicht überall glaubhaft wird (vgl. hierzu seine Neigung zu verschleppten Tempi im Andante-sostenuto-Teil der Arie (S. 161 f.) oder am Schluß der Ballade (S. 79 f.). Trotzdem, es ist immer beglückend, diesen idealen Bariton italienischer Schule zu hören, der — während einer New Yorker Aufführung dieser Verdi-Oper — uns allzu früh entrisen wurde. — Bastianini gehört ebenfalls zu den begnadeten Belkantonisten, aber er ist doch aus einem anderen, leidenschaftlicheren Holz geschnitten. Aus untrüglichem Stilgefühl heraus verleiht er dem Carlos genau das Profil, dessen diese Gestalt bedarf; er singt nicht nur, sondern zeichnet zugleich mittels der differenziert gehaltenen Tongebung dessen Charakter nach. Hier wird etwas Großartiges aufgebaut und stimmlich wie geistig bis zum Ende durchgehalten (bereits die angeblich harmlose Ballade des Wirtshausbildes besitzt im Munde Bastianinis nicht bloß Eleganz, sondern schon eine gewisse Hintergründigkeit; und die geballte Energie im Allegro-vivo-Teil seiner Arie S. 165 f. ist vollends unwiderstehlich).

Musikalisch reicher angelegt und weit feinsinniger schattiert hat Verdi den Alvaro; er dürfte zu den heikelsten tenoralen Fachpartien überhaupt zu rechnen sein. Und wirklich, allein schon die Romanze zu Beginn des dritten Aktes (S. 138 f.) bietet stimmtechnische Schwierigkeiten, denen Mario del Monaco und Giuseppe di Stefano nur zu einem Teil gewachsen sind. Da gilt es Farbe zu bekennen und zu zeigen, was man gesanglich wahrhaft gelernt hat; wer hier nicht oder kaum zu differenzieren versteht, ist schon halb verloren. Von solchem Zentrum aus ist diese Rolle anzugeben, die ja auch entschei-

dende Duette mit Leonora und Carlos umfaßt, bis zur Entsagung des Schlußterzettes reicht und dabei einen völligen Umschwung in der menschlichen Substanz in sich birgt. Wie soll ein bloßer Tenor — und noch dazu nur auf Schallplatten! — dem allen gerecht werden? Mario del Monaco (Decca) gelingt alle diejenigen Abschnitte gut, die das Heldische, den ungebrochenen dramatischen Duktus dieser so komplexen Partie eindeutig fixieren; da ist er ganz in seinem eigensten Element und sogar zwingend im Ausdruck. Genannt seien etwa die folgenden Stellen: der schöne Aufschwung im Duett des ersten Aktes von „E quando il sole“ an (S. 24), das „Testimone del vostro valor“ in der Schlachtsszene des dritten Aktes (S. 148/149) sowie die erregte Duett-Auseinandersetzung mit Carlos kurz danach (S. 173 f.). Weit weniger vermögen bei Monaco die rein oder vorwiegend lyrisch gehaltenen Passagen zu überzeugen, wie etwa das kantabile „ma d'amor si puro e santo“ des Duetts mit Leonora (S. 22) oder das „Or muoio tranquillo“ in dem weltberühmt gewordenen Duettino des dritten Aktes (S. 156). Schlimm, ja geradezu unerträglich werden bei Monaco diejenigen Stellen, die eigentlich von der inneren Wandlung des Alvaro kündigen sollen, hier aber nur den Ton einer unangenehm larmoyanten Memme bekommen (insbesondere im Duett des vierten Aktes das „O fratel, pietà, pietà“ auf S. 259/260). An diesen Punkten scheitert auch die Interpretation Richard Tuckers (Columbia), der sonst seinen Tenor sehr befriedigend führt und im ganzen der stimmlich ebenmäßigste Alvaro ist. Dafür überläßt er diese Partie leider mit völlig überflüssigen Drückern und dauernden „Tränen“ in der Stimme, so daß bei ihm die Gefahr des (von Verdi nicht gemeinten) Sentimentalisierens übermächtig wird. Schade, denn seine Leistung als solche ist gesanglich edel und wäre eigentlich alle Ehren wert. Mit Tuckers effektvoller Überhöhung einzelner Spitzentöne mag man sich eher befreunden als mit der oftmals unrythmischen Singart del Monacos. Di Stefano (RCA) hat bei dieser Aufnahme gewiß nicht den glanzvollsten Tag seiner Sänger-Laufbahn erwisch; doch versteht er es im Unterschied zu seinen beiden Tenor-Kollegen wohl, die schwierigen Klippen der Alvaro-Rolle auf einem mittleren Niveau zu umschiffen. Ihm wird man also keine künstlerischen Geschmackslosigkeiten vorzuwerfen haben; er stürzt sich nicht mit übertriebenen Gebärden ins Heroische und weiß im ganzen jenen lyrischen Grundzug zu wahren, welcher der eigentümlichen Gestalt des Alvaro am meisten gemäß ist. Ebenso wie im dramatischen Impetus del Monacos und Bastianini ein gutes Stimmen-Gespinn erbeben, so passen wiederum di Stefano und Warren in Habitus und Auffassung vorzüglich zueinander (bei Tucker und Tagliabue scheint eine solche Affinität des Gesanglichen weniger zwingend hervorzutreten).

Die merkwürdige dramaturgische Anlage der „Macht“ hat es mit sich gebracht, daß Leonora während der ersten beiden Aufzüge nahezu ohne Unterbrechung auf der Szene steht, um dann erst gegen Ende der Oper — auf kurze Frist, aber sehr entscheidend — wieder aufzutreten; ihr Sterben mündet geradezu in eine religiöse Verklärung ein. Aus einem Brief, den Verdi am 17. Februar 1863 an Vincenzo Luccardi schrieb, geht deutlich hervor, wie wert ihm gerade die mit der Person der Leonora in Verbindung stehenden Musiknummern gewesen sind. „Man muß in der „Forza del destino“, so schreibt er, „keine Solfeegien singen, aber man muß Seele haben und den Sinn der Worte verstehen und herausbringen“. In diesem Sinne dürfte die Interpretation durch Zinka Milanov (RCA) kaum zu übertreffen sein. Schon durch ihre allererste kleine Phrase „Oh angoscia“ (S. 11) weiß sie die Leonora treffend zu charakterisieren und die Stimmung zu vertiefen, wobei es neben-

sächliche Stellen für sie nicht zu geben scheint (der bloßen Routine entstammende, theatralisch wirkende Momente kommen nicht häufig vor). Ihrem dunkel timbrierten Sopran muß diese Partie ohnehin sehr liegen; bereits die mit Abschiedsschmerz gesättigte Romanze des ersten Aktes (mit den herrlichen Adagio-Vortakten „Ahi troppo, troppo sventurata sono!“ S. 16 ff.) gibt ein präzises Abbild, welchen Ausdrucksreichtums diese Sängerin fähig ist. Trotz eines di Stefano ist es in Wahrheit, die den ganzen zweiten Akt trägt und dessen Niveau bestimmt. Manche Einzelheit im zweiten Akt mag vielleicht bei Renata Tebaldi (Decca) noch perfekter, ausgeglichener kommen; trotzdem ist die Leistung der Zinka Milanov im ganzen doch fesselnder, bleibt stärker persönlich geprägt. Noch die stimmliche Oberfläche scheint bei ihr bewegt; und wie nur wenige ihrer Fachkolleginnen weiß sie der Kunst der Phrasierung und von der immanenten Möglichkeit, geheime seelische Schwingungen und somit das Melos Verdis Klang werden zu lassen. Alle diese Vorzüge gesanglicher Differenzierung kann sie im Schlußlied nochmals wunderbar zusammenfassen.

Der stimmliche Gesamtstandard, den hier Renata Tebaldi erreicht hat und behauptet, ist ebenfalls hoch und durchaus der Bewunderung würdig. Schätzt man das Ebenmaß eines bisweilen vielleicht etwas unbewegten, aber dafür vollendet durchgebildeten und reinen Soprans, so wird man stets diese Auffassung wählen. Die relativ geringe Aktivität, welche die Textautoren dieser Frauengestalt zubilligt haben, kommt dem Naturell der Tebaldi sowieso entgegen, die im ersten Aufzug mitunter von der stärkeren Impulsivität del Monacos überflügelt wird. Im wichtigen zweiten Akt singt sie sehr schön; doch hat man bei dieser Wiedergabe oftmals den Eindruck, als ob alles in einer allzu sehr nivellierten Erlebnissphäre verbliebe, über die sie nur selten hinauswächst. Der Komponist Verdi selbst hat aber dafür gesorgt, daß die Darstellerinnen seiner Leonora nirgends ganz aus der Verpflichtung entlassen werden, ausdrucksstark zu musizieren.

Eine vom üblichen Konzept völlig abweichende Leonora bringt dann Maria Callas (Columbia) ins Spiel. Schon die Art ihres Singens bewirkt es, daß diese Gestalt hier eigentümlich aktive und verschärfte Züge annimmt, die ihr im Grunde gewiß nicht anstehen. Man möchte da fast von einer genialischen Verzerrung dieser Partie sprechen, die ihr dem Wesen nach wohl niemals sonderlich nahe gewesen sein dürfte. Vom Dramatischen allein, wie es ihr als Ideal wohl vorschwebt, ist diese Leonora nicht zu fassen; die herrlichen Phrasierungen in den rein lyrischen Abschnitten scheint sie mit Absicht zu vernachlässigen, gewisse stimmliche Härten bewußt in ihre Interpretation hineinzunehmen. Für die Kraftströme, mit welchen sie diese Rolle vielfach auflädt, sind bestimmte Passagen im zweiten Aufzug absolut kennzeichnend (z. B. „Infelice, delusa“ S. 103; „Fremete“ S. 104; „Se voi scacciate“ S. 111); auch das „Ancor una volta“ im Duett des ersten Aktes (S. 25/26) gehört unbedingt in diese Sphäre. In der Szene mit dem Chor der Mönche (S. 89 ff.) findet sie immerhin zum Kern der gesanglichen Linie, was sonst bei ihr leider nicht immer der Fall ist. Im allgemeinen verkörpert die Callas eine sich hier an falschen Energien entzündende Leonora, die deshalb nicht recht glaubhaft wirkt. Trotzdem hat auch diese Gestaltung künstlerischen Reiz und großes persönliches Format; hinter solcher Leistung steht ein ganzer und eigenwilliger Mensch, der von der Tragik im Leben weiß.

Die Aufnahmetechnik

Ein paar Worte noch über die technische Qualität der drei Einspielungen. Die lediglich monaural vorliegende Columbia-Auf-

nahme hält sich nach wie vor sehr achtbar; nur die Volksszenen können an Plastik und zeichnerischer Deutlichkeit doch nicht mit den Stereo-Pressungen von Decca und RCA wetteifern. Warum muß eigentlich im Kirchenbild (S. 120) die Orgel so unsauber klingen? — Decca hat, nicht zuletzt dank der jüngeren Stereo-Fassung, die tonliche Frische seiner Aufnahme völlig bewahren, ja noch steigern können; die meisten Ensembles sind hier auch technisch klarer und durchsichtiger geraten als bei RCA, wo wiederum die tonliche Realisierung des zweiten Finales mir besonders zusagt. Während z. B. Columbia mit eingebledeten Geräuschen hinter der Szene äußerst sparsam verfährt, unterläßt es RCA nicht, auf diesem Gebiet einfach alle Vorschriften des Textbuches nun auch vernehmbar zu machen (während der Kämpfe also nicht nur das Waffengeklirr, sondern zudem noch das Rufen und Schreien der Soldaten, wodurch an dieser Stelle Verdis Musik gar kein guter Dienst erwiesen wird). Sonst aber sind gegenüber der RCA-Aufzeichnung keine Einwendungen zu erheben.

„La Forza“ als deutscher Querschnitt

In dem deutschsprachigen Querschnitt der DG, der im Juli 1963 veröffentlicht wurde, merkt man bei der Ouvertüre, daß das Radio-Symphonie-Orchester Berlin für die Gattung Oper doch nicht die gleiche Erfahrung (und auch nicht ganz die Klangkultur) besitzt wie die römischen und mailändischen Theaterkollegen. Wie sollte es auch sein können? Die „Geschäftsmäßigkeit“ dieser Aufnahme wirkt sich bisweilen unvorteilhaft aus, so schon beim etwas lieblos heruntergespielten Andantino der Ouvertüre (S. 2), dann aber auch im Schlußterzett, das ohne eigentliche Atmosphäre bleibt. Leonoras Friedensarie ist hier — verständlicherweise — zu einem reinen Konzertstück geworden. Von der Gestaltung her befriedigt Stefania Woytowicz vor allem in der Arie des zweiten Aktes „Hier bin ich“ (S. 89 ff.), die ungekürzt (mit den Chorstellen) gebracht wird. Das anschließende Duett Leonora-Guardian wird von „Berühr“ dieses Kreuz hier an (S. 104) geboten, unter Weglassung der Schluß-Streittakte, wobei der Bassist Georg Stern Frau Woytowicz sehr angemessen assistiert. Der berühmte „Rataplan“-Chor mit Preziosilla ertönt erfreulich sauber: die Mezzosopranistin Cvetka Ahlin und der Rias-Kammerchor (Einstudierung Günther Arndt) retten da die deutsche Ehre. Die Glanzpunkte dieser Aufnahme stellen die Gesänge der beiden männlichen Protagonisten dar. Kein anderer Bariton bringt die Ballade vom „schwarzen Studenten“ derart „con eleganza“ wie Fischer-Dieskau, wobei der stimmungsmäßig abweichende a-moll-Mittelteil wunderbar zwanglos miteinbezogen wird. Auch die große Szene und Arie des Carlos (S. 158 ff.) ist zu einem Kabinettstück von Fischer-Dieskau geworden, der freilich den Andante-sostenuto-Abschnitt (S. 161—163) fast zu sehr mit ausdrucksstark wechselnden Zügen und farblichen Nuancen überhäuft. In der gänzlich inforciert anmutenden Verbindung von lyrischen und helden-tenoralen Fähigkeiten dürfte Jess Thomas schon jetzt zu den besten Alvaros der deutschen Bühne zählen; keiner der anderen drei Tenöre singt die schwierige Romanze (S. 138 ff.) so schön, so mühelos und so ohne jegliche Manieriertheit wie er. Das Duett „In heiliger Stunde“ macht den gleichen günstigen Eindruck. Vom Kapellmeisterpult her könnte man sich manches feinsinniger musizieren denken; jedoch dirigiert Hans Lowlein über die Routine hinaus sicher und zuverlässig. Zum Lobe dieses Querschnitts darf man schließlich sagen, daß er mit wirklich wichtigen Stücken der Partitur bekannt macht.

Die in Klammern gesetzten Seitenzahlen beziehen sich auf den Klavierauszug des Verlages C. F. Peters.